

# **LAS DOS CARAS DEL FOTOGRAMA. EL CURIOSO CASO DE *THAT LADY* (1955), TAMBIÉN CONOCIDA COMO *LA PRINCESA DE ÉBOLI***

RAFAEL DE ESPAÑA  
Centre d'Investigacions Film-Història  
(Universitat de Barcelona)

## **Resumen:**

En 1953, cuando la España franquista intenta abrirse culturalmente al exterior a través de los rodajes cinematográficos, la productora de los hermanos Sáenz de Heredia recibe una oferta de colaboración con una empresa británica para rodar *That Lady*, adaptación de una novela de Kate O'Brien sobre la relación entre la Princesa de Éboli, Felipe II y Antonio Pérez. Lo que parecía ser un gran negocio empieza a encontrar una serie de dificultades al no encajar el enfoque histórico de la película con la ideología oficial del momento. Al final, la versión estrenada en España con el título *La princesa de Éboli* será una elaboración totalmente distinta a la que se verá internacionalmente. El estudio de la documentación concerniente a este asunto ofrece una visión original, y en cierto modo divertida, sobre los tópicos historiográficos del franquismo, así como de la problemática inherente al sistema de coproducción.

**Palabras clave:** Franquismo. Censura. Coproducción. Felipe II. Princesa de Éboli. Kate O'Brien.

**Title:** THE TWO FACES OF THE FRAME. THE CURIOUS CASE OF *THAT LADY* (1955), ALSO KNOWN AS *LA PRINCESA DE ÉBOLI*

## **Abstract:**

In 1953, when Franco's Spain is trying to break the cultural and political isolation of previous years opening its locations and studios for the shooting of foreign films, the company owned by the brothers Sáenz de Heredia receives an offer of collaboration from a British company to film an adaptation of a novel by Kate O'Brien about the relationship between the Princess of Eboli, Philip II and Antonio Pérez. What seemed to be a great business soon began to face a lot of troubles because the script did not fit the official historiography of the moment. The version finally released in Spain with the title *La princesa de Éboli* would be a totally different elaboration from what was seen abroad. The study of the preserved records on this affair provides an original, sometimes funny, view of the rigid historiographic clichés prevailing under the Franco regime as well as the conflictive side of the coproduction system.

**Keywords:** Francoism. Censorship. Coproduction. Philip II. Princess of Eboli. Kate O'Brien.

## CINE Y POLÍTICA EXTERIOR

En noviembre de 1950, la Asamblea General de las Naciones Unidas decide derogar la recomendación que hizo a sus miembros cuatro años antes de retirar sus embajadores de la España franquista, reconociendo explícitamente el régimen político surgido después de la Guerra Civil. La decisión de 1946 buscaba el aislamiento político y económico de un país gobernado por una ideología afín a los derrotados de la Guerra Mundial, aunque no fue todo lo radical que algunos pretendían: los franceses hicieron el gesto de cerrar la frontera, pero en febrero de 1948 ya estaba de nuevo abierta al comprobar que su tradicional cliente español se iba a comprar a tiendas que no ponían tantas pegas. En realidad, la maniobra de aislamiento tuvo un valor más simbólico que real tanto para el franquismo, que lo utilizó como arma de propaganda para unir a los ciudadanos ante una "intolerable injerencia extranjera", como para los gobiernos que oficialmente lo apoyaban y cuyos portavoces no acababan de ver clara la necesidad de cerrarse un mercado sólo por un dirigente que, por políticamente impresentable que fuera en aquel momento, en el fondo "no era un peligro más que para sus propios compatriotas" según la acertada frase de Churchill<sup>1</sup>. Quizá en lo que resultó más eficaz fue en cimentar la imagen de Franco como un paria y de España como un país excluido de la nueva Europa surgida de las cenizas de la última conflagración. Aunque nunca se llegó a admitir (y probablemente les importara un bledo), los dirigentes franquistas tomaron conciencia de esta versión "cultural" de la política de aislamiento y dedicaron grandes esfuerzos a intentar hacer "visible" el país en el extranjero, algo extremadamente difícil si consideramos que España tenía bien poco que ofrecer. Lo primero fue abrirse al capital extranjero (aunque, eso sí, con una normativa muy proteccionista que incordiaaba lo suyo a los eventuales inversores), y aquí es donde hace su aparición el cine.

Aunque no fuera en propiedad un mérito del franquismo, lo cierto es que el cine español había mejorado sustancialmente a partir de 1939; quizá no desde el punto de vista intelectual pero sí del industrial, con la creación de una infraestructura técnica de

---

<sup>1</sup> En uno de los primeros estudios sobre la política exterior del franquismo, José Mario Armero ya cuestionaba la eficacia del aislamiento promovido por la ONU, e incluso citaba una frase del Secretario de Estado americano Dean Acheson en la que daba a entender que a España se le propuso acogerse a la ayuda del Plan Marshall como a los demás países europeos, pero Franco no lo aceptó pues de alguna manera se le obligaba a hacer cambios en su política (tanto ideológicos como económicos) que hubieran acabado por mermar su autoridad (*La política exterior de Franco*; Barcelona, Planeta, 1978, p. 154). Sobre el papel de Francia (y del PC francés) en dejar a Franco fuera del Plan Marshall, vid. el artículo de Pedro Martínez Lillo "La diplomacia española y el Plan Marshall en el marco de las relaciones hispano-francesas (junio 1947-abril 1948)", en *Cuadernos de Historia Contemporánea* nº 18, 1996, pp.155-174. Uno de los mejores estudios de conjunto sobre este periodo es *Franco aislado. La cuestión española (1945-1950)* de Florentino Portero (Madrid, Aguilar, 1989).

aceptable nivel que permitía una producción regular de películas de variada envergadura, desde las de presupuesto reducido que Ignacio F. Iquino rodaba en Barcelona hasta las superproducciones historicistas de CIFESA en Madrid y de las que su título más emblemático es *Locura de amor*, un alarde espectacular que cuesta situar en 1948, cuando el agobio económico del régimen estaba en su punto más crítico. Para abrir el país al exterior a través del cine se recurrió a dos fórmulas: por un lado, facilitar el rodaje de producciones extranjeras, y por otro, estimular la colaboración con empresas extranjeras para productos multinacionales: las "coproducciones" que tanto juego darán en el cine europeo del pasado siglo hasta finales de los años setenta. Conviene aclarar que en más de una ocasión estas fórmulas se mezclaban de forma harto confusa, especialmente en los años anteriores al establecimiento de acuerdos formales entre gobiernos, pero lo que contaba era que, de un modo u otro, entraran divisas que eran importantísimas para la escuálida economía nacional.

La coproducción, en realidad, no era un concepto nuevo; había sido creada por la industria alemana en los primeros años del sonoro para dar mayor rentabilidad a sus productos en forma de rodajes multilingües en los que se utilizaban los mismos decorados y personal técnico pero los repartos eran diferentes, hablando cada actor su idioma. Uno de los primeros éxitos sonoros de la UFA fue *Die Drei von der Tankstelle* (1930), del que en España se vio la versión hablada en francés, *Le Chemin du Paradis*, con el título *El trío de la bencina*, pero antes ya se había hecho de la mítica *El ángel azul* una versión en inglés, esta vez con los mismos actores, pensando en el público americano que todavía recordaba a su protagonista Emil Jannings. Por otra parte se daba el caso de que la gran estrella de los musicales de la UFA, Lilian Harvey, era una consumada políglota que podía interpretar sus papeles en inglés —su lengua natal—, alemán y francés —con acento audible, pero agradable— y participar en las tres versiones de *El Congreso se divierte* (*Der Kongress tanzt / Le Congrès s'amuse / Congress Dances*, 1931). El sistema de versiones multilingües (por lo general *bilingües*, alemán-francés) sobrevivió unos años a la llegada de los nazis, con algunos casos curiosos como las películas rodadas por Florián Rey y Benito Perojo en Alemania en 1938-39, si bien en éstas sólo se contemplaba una única versión en español a modo de deferencia hacia el gobierno de Burgos (sólo se hizo una auténtica "doble versión", con

actores alemanes, de *Carmen la de Triana / Andalusische Nächte*)<sup>2</sup>.

Pero los responsables del auge de la coproducción a partir de 1945 fueron los italianos, que de hecho ya lo habían ensayado ampliamente en los años anteriores con franceses, alemanes y españoles. ¿Por qué precisamente los italianos? Factores de dinamismo empresarial aparte, contaban con dos bazas fundamentales: una era la infraestructura fílmica heredada del periodo mussoliniano, con los estudios de Cinecittà que eran probablemente los mayores y mejor dotados de Europa después de los de la UFA en Potsdam, y la otra el casi sistemático uso del doblaje, que el Duce había impuesto en los albores del sonoro para preservar la pureza lingüística y que con el tiempo se había convertido en un sustanciosa fuente de ingresos para actores y técnicos: ahora ya no había necesidad de buscar dos repartos diferentes para cada película, sino que cada actor hablaba en su idioma y después se sincronizaban los diálogos a gusto del público receptor; y al no tener que estar pendientes del sonido directo, los rodajes se agilizaban considerablemente. Uno de los esfuerzos más ambiciosos del cine italiano de posguerra fue *Fabiola* (1949): el productor Salvo D'Angelo incluyó en los papeles principales a populares actores francófonos como Michèle Morgan, Michel Simon y Henri Vidal, con lo que de esta manera tenía asegurada una buena acogida en el país vecino.

En España los rodajes "internacionales" comienzan en el mismo 1950, aunque las primeras coproducciones son fruto de iniciativas privadas<sup>3</sup> y esto hace que a veces su condición quede un poco camuflada y cuesta saber si realmente no eran producciones extranjeras con un socio local que hacía simplemente de tapadera de cara a la administración, como ocurre con la que se considera tradicionalmente la primera muestra del género, *Jack el negro / Black Jack*. La produjo el cosmopolita Alexander Salkind con la colaboración del cineasta francés Julien Duvivier (que era, además, el realizador del film) y un improvisado empresario español, Julio López Cañedo, que en

---

<sup>2</sup> Aparte de los libros sobre Florián Rey y Benito Perojo de Agustín Sánchez Vidal (*El cine de Florián Rey*; Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991) y Román Gubern (*Benito Perojo. Pionismo y supervivencia*; Madrid, Ministerio de Cultura/ICAA, 1994), es interesante la consulta del artículo de Aitor Yraola "Misión españolista: los camaradas Florián e Imperio con Hitler y el Dr. Goebbels", en *Film-Historia*, Vol. IX, no. 3 (1999), p. 286-291.

<sup>3</sup> Hasta 1953 no se concretaron los primeros acuerdos oficiales de coproducción, con Francia e Italia (en 1956 con la RFA).

realidad era un profesional del doblaje y tuvo que crear una productora exclusivamente para dar la cobertura "ibérica" a la filmación en España<sup>4</sup>.

Por muchas ventajas económicas que tuviera, la entrada de extranjeros en el cine español pronto empezó a plantear problemas de adaptación a la peculiar idiosincrasia nacional. Un caso típico fue el rodaje en 1950 de *Andalousie*, opereta francesa para lucimiento del cantante español Luis Mariano, cuyo libreto original era la típica españolada con todos los tópicos denigrantes que tanto irritaban a las autoridades culturales del franquismo, aparte de algunas situaciones "frívolas" que no casaban con la moralidad del momento. Para no perder el negocio, el productor español se vio obligado a hacer una "doble versión" en el sentido más estricto del término, con Luis Lucia sustituyendo en la dirección a Robert Vernay y cambiando la mayor parte de las incidencias de la trama, que ahora se presentaba como una especie de ensueño del propio Luis Mariano ambientado en una España de declarada fantasía, nada que ver con la "real" que presentaba la versión francesa; para remarcar ese carácter feérico de la narración, la película se retituló *El sueño de Andalucía*. La necesidad de hacer versiones adaptadas al gusto español va a ser una constante en las coproducciones de los años siguientes: por supuesto, casi nunca había que llegar al extremo de la película citada y la mayor parte de las veces los puntos conflictivos se podían arreglar con cortes de imagen o, muy especialmente, manipulaciones en los diálogos gracias a aquella útil herramienta del censor que era el doblaje.

En este contexto de apertura (limitada) al exterior del cine español es cuando la productora Chapalo Films de José Luis Sáenz de Heredia, gestionada por su hermano Isidro, recibe a primeros de 1953 la propuesta de una ignota productora británica, Atalanta, domiciliada en Londres, 12 Sackville Street, para colaborar en una película que piensan rodar parcialmente en España y que se basa en *That Lady*, novela de la escritora irlandesa Kate O'Brien ambientada en la España de Felipe II y cuya protagonista es Ana de Mendoza, la tuerta princesa de Éboli, amante del ministro Antonio Pérez y a la que cierta literatura sensacionalista ha adjudicado una relación

---

<sup>4</sup> Por motivos que ignoro esta película (que se empezó a rodar a finales de 1949) se presenta siempre como coproducción entre España y Estados Unidos cuando, en realidad, la productora "americana" Alsa Films —marca que Salkind ya había utilizado en México— tenía domicilio fiscal en Liechtenstein. En Estados Unidos la presentó el distribuidor independiente Walter Gould dos años más tarde, con unos diez minutos menos y el título reconvertido en *Captain Blackjack*. En Francia, donde se estrenó el 20 de diciembre de 1950 (...en Marsella; el 19 de enero del año siguiente en París), consta como "hispano-francesa", lo cual sería más correcto si aceptamos la algo imprecisa aportación de Duvivier.

íntima con el propio rey<sup>5</sup>. El factótum de Atalanta, un tal Lion Hepner, cuenta con el apoyo financiero de la poderosa 20th Century-Fox, que se ha comprometido a distribuir el film en todo el mundo dentro de lo que podríamos llamar la "operación CinemaScope" puesta en marcha dos años antes con el estreno de *La túnica sagrada* (*The Robe*). Los Sáenz de Heredia ven la posibilidad de hacer un buen negocio, entre otras cosas porque los ingleses son los que pagan la casi totalidad del proyecto y sólo se trata de inflar un poco el presupuesto español para que la empresa nacional obtenga unos pingües beneficios. No saben dónde se meten.

El primer contratiempo surge cuando en septiembre presentan a censura el guión —con el título provisional de *Aquella dama*— y la Junta no sólo lo rechaza por unanimidad sino que les dicen, de forma escasamente disimulada, qué cómo se plantean rodar en España una película que es una apología de la "Leyenda Negra" antiespañola y, además, con unos diálogos que cualquiera se da cuenta de que son una chapucera traducción del inglés: los más indignados son Bartolomé Mostaza y el P. Juan Fernández. En Chapalo se quedan de piedra, no sólo porque Sáenz de Heredia (José Luis, claro) es el cineasta más mimado del franquismo, al que se le consentía todo lo que a los demás se les prohibía, sino porque el guión propuesto, si bien tiene como eje el "triángulo" Ana de Mendoza-Antonio Pérez-Felipe II, de connotaciones poco gratas para la historiografía patrioter, lo trata de una forma bastante respetuosa con el Rey Prudente, igual que la novela de donde estaba sacado y que, además, se había publicado en 1946 en España sin grandes problemas de censura, sólo con una nota inicial, atribuida a la autora, en la que se avisa de que, por mucho que los personajes y situaciones son históricas, lo que se narra es pura fantasía<sup>6</sup>. No obstante eso, es curiosa la ingenuidad de los Sáenz de Heredia pensando que en el *zeitgeist* del primer franquismo se fuera a aceptar sin reparos una película que tuviera de protagonista a Felipe II, el personaje que mejor ha definido la visión "antiespañola" de la Historia

---

<sup>5</sup> Las vicisitudes que vamos a relatar en este artículo se han reconstruido a partir de la consulta de la prensa del momento y, muy especialmente, de toda la documentación conservada en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares [AGA], a cuyo personal agradezco sinceramente su amabilidad y eficiencia. El material se encuentra en la sección Cultura, apreciación de películas, 3(121), cajas 36/03504, 36/03513, 36/04742.

<sup>6</sup> Por apócrifo que sea, este añadido se ha perpetuado en todas las ediciones posteriores de la novela, que ha circulado en dos traducciones diferentes, la más utilizada la de María José Rodellar con el título *Esa dama*. De esta traducción hay varias ediciones recientes: la que he consultado es la de Orbis, Barcelona, 1988.

incluso en España y cuya representación en relatos ficcionales era de algún modo "tabú" por las inevitables conclusiones negativas a que podía llevar.

### FELIPE II Y EL CINE: UNAS RELACIONES POCO AMISTOSAS

Para haber sido uno de los monarcas más poderosos del planeta, Felipe II no ha merecido especial interés por parte del cine, que le ha concedido papeles más o menos protagónicos en contadísimas ocasiones y jamás desde una óptica positiva. Resulta curioso que en este desapego sólo le supere su augusto padre el César Carlos, al que sólo hemos visto en papeles secundarios y casi nunca favorecedores, por ejemplo como obcecado enemigo de la Reforma en las dos *biopix* más conocidas sobre Lutero, *Martin Luther* (1953, nunca estrenada en España por obvios motivos de censura eclesiástica) y la más reciente *Lutero* (*Luther*, 2004). A cambio, su eterna rival Isabel de Inglaterra es toda una estrella de la pantalla, presentada habitualmente con un aura casi divina e impersonada por actrices de la talla de Flora Robson, Bette Davis, Vivien Leigh, Glenda Jackson o Cate Blanchett.

¿Por qué el cine le tiene esta ojeriza al Rey Prudente? No cuesta mucho encontrar la respuesta. Porque en el imaginario popular europeo es un personaje profundamente antipático que recoge los aspectos más desagradables del alma humana: marido egoísta y maltratador, padre desnaturalizado que manda asesinar a su hijo, fanático religioso que sólo se excita con el olor a carne quemada de los autos de fe...; esta imagen, que por supuesto no tiene gran cosa que ver con la que nos han dado historiadores serios<sup>7</sup>, se gestó en los países que en su época lo tenían por enemigo: como casi todos en Europa lo eran, el mensaje denigratorio fue bien recibido en todo el continente y propagado con inusitado interés. No obstante, lo peor es que cuando España ya no era la potencia que imponía su ley, esta imagen jamás se modificó. Durante la Ilustración sirvió como símbolo de la España enemiga del progreso y la ciencia, aquel país que nada había aportado a la Humanidad (*Qu'on doit à l'Espagne?*, como se preguntaban con forzada sorna los enciclopedistas), y cuando el Siglo de las Luces empieza a convertirse en Romanticismo retorna como el autócrata que reprime las ansias de justicia y libertad de sus súbditos en el *Don Carlos* de Friedrich Schiller y su tardía "secuela", la ópera homónima de Verdi con libreto francés. Dicho de una vez:

---

<sup>7</sup> Muchos de ellos, por cierto, extranjeros: como muestra reciente, véanse las documentadas y ecuanímes biografías a cargo de los británicos Geoffrey Parker (*Felipe II*, Madrid, Alianza, 1997) y Henry Kamen (*Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997).

Felipe II resume en su persona todos los *leitmotiven* de la famosa "Leyenda Negra" que tanta tinta ha hecho correr, sobre todo en España, donde se han hecho considerables esfuerzos para rebatirla... no siempre con éxito, pues la intelectualidad progresista peninsular nunca tuvo al monarca como uno de sus héroes de cabecera<sup>8</sup>. Creo que no hace falta recordar que Felipe II fue un gobernante tan autoritario como cualquiera de su época, que en nombre de la "razón de estado" no dudaban en imponer su voluntad aunque fuera pasando por el cadáver de los disidentes. Todos saben que Isabel de Inglaterra mandó ejecutar a María Estuardo "porque le molestaba" y eso no le quita ni una brizna de la admiración que todavía genera en las Islas y fuera... para no hablar de su entrañable progenitor, Enrique VIII el de las seis esposas, cuyas barbaridades son presentadas inevitablemente en el cine desde una perspectiva de comedia, como travesuras de un niño malcriado que no empañan su imagen de gran precursor de la gloria imperial británica.

Y aquí está la clave de la cuestión: que Felipe II sea el "malo de la película" y los Tudor, padre e hija, sean los "buenos" no tiene nada que ver con su auténtica conducta sino con lo que podríamos llamar, perdón por la retórica, "el juicio de la Historia", que siempre absuelve a los triunfadores. ¿Esto quiere decir que Felipe II fue un fracasado? Dudo que en su momento alguien pudiera pensar semejante cosa: cuando murió era el dueño del mayor imperio que el mundo había conocido y en sus dominios "no se ponía el sol". Pero el balance de su reinado distaba de ser positivo: desde el punto de vista económico la Corona se había declarado en bancarrota tres veces, la última en 1596<sup>9</sup>, y a nivel de "imagen" (término anacrónico, de acuerdo) la derrota de la Armada Invencible dio grandes alegrías a sus enemigos por lo que suponía de humillación de alguien que se creía el más poderoso del planeta. En el siglo XX, "el siglo del cine", el integrismo tridentino que defendía Felipe II era una ideología que había dejado a las claras su ineficacia: mientras los países católicos se sumían en la miseria y la incultura, los que se habían acogido a la religión reformada se engrandecían, e Inglaterra se

---

<sup>8</sup> El ensayo clásico sobre esta polémica desde una óptica prohispanica es el de Julián Juderías, *La leyenda negra*, publicado originalmente en 1914 pero con varias reediciones recientes (la que yo he consultado es la de Swan, Madrid, 1986). Aunque no está claro que Juderías sea el inventor del concepto "Leyenda Negra", sí fue el primero en darle forma historiográfica definida.

<sup>9</sup> España tiene el dudoso honor de ser el país cuyo gobierno ha declarado bancarrota en más ocasiones: aparte de las tres durante el período de Felipe II hay otras tantas en el siglo XVII y siete en el XIX. Carmen M. Reinhart, Kenneth S. Rogoff: *This Time is Different: A Panoramic View of Eight Centuries of Financial Crisis* (Princeton, Princeton University Press, 2009), pp. 70-71, *passim*.



convertía en la primera potencia del mundo occidental. Ya no era cuestión de quién tenía "razón" en el terreno espiritual, por supuesto, sino en quién había combinado con mayor inteligencia las ansias de salvación del alma en el más allá con el beneficio económico en este mundo<sup>10</sup>.

Felipe II aparece como protagonista cinematográfico en un film alemán de 1924 producido y dirigido por Richard Oswald, *Carlos und Elisabeth*, cuyo *primum movens* no es tanto homenajear a la Leyenda Negra como a Schiller, ya que se trata de una adaptación de su antes citado drama *Don Carlos* inscrita en el ciclo de espectáculos históricos entonces de moda en el cine alemán y que, como muy bien señaló la gran Lotte Eisner en su momento<sup>11</sup>, mezclaban en su iconografía elementos expresionistas con efectos escénicos tomados de las producciones de Max Reinhardt. En este caso, el expresionismo está representado por el maquillaje excesivo y la mirada demente de Conrad Veidt en el papel del desventurado Infante, que contrasta con el estilo mucho más naturalista del resto del reparto (formado en gran parte por habituales de los montajes de Reinhardt), especialmente Eugen Klöpfer (Felipe II) y Wilhelm Dieterle (Posa). El guión sigue con sorprendente fidelidad la obra teatral y sólo se permite la originalidad de unos añadidos al principio y al final: en el "prólogo" vemos a Carlos V (interpretado por el mismo Conrad Veidt) intentando aleccionar a su hijo Felipe, mientras que en el "epílogo", una vez trágicamente finalizada la historia de Don Carlos, vemos a su padre atormentado por los remordimientos.

*Carlos und Elisabeth* no se pudo distribuir en España por mucho que debiera verse como adaptación de un clásico que, por lo menos en forma literaria, circulaba libremente en traducción española; y por lo que respecta a la ópera de Verdi, que si bien es un poco más amable con Felipe tampoco está exenta de concesiones a la Leyenda Negra, se representaba sin problemas en su versión italiana desde 1870<sup>12</sup>. Este detalle es muy importante para justificar la ausencia de Felipe II en las pantallas: su figura va a ser

---

<sup>10</sup> Las bases económico-religiosas de la riqueza de los países protestantes quedaron expuestas con meridiana claridad en el famoso ensayo de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, publicado originalmente en 1905 (hay varias ediciones en español: una de las más recientes es la de Alianza, Madrid, 2002). Sobre los intentos de las organizaciones católicas en el siglo XX para aprovechar las teorías económicas del protestantismo sin desviarse hacia la heterodoxia, véase *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)* de Alfonso Botti (Madrid, Alianza, 1992).

<sup>11</sup> En su libro fundamental *L'Ecran démoniaque* (París, Eric Losfeld, 1965), p. 54.

<sup>12</sup> Concretamente el 27 de enero, fecha de la *prima* en el Liceo de Barcelona; la versión francesa se estrenó por fin en España en este mismo teatro, el mismo día... ¡de 2007!

inevitablemente objeto de crítica y, desde luego, no va a ser posible presentarla desde una óptica positiva. Como esto va a desagradar a la censura española, que no sólo prohibirá la exhibición del film "ofensivo" sino que también puede presionar a países "amigos" para que tampoco permitan el estreno en sus cines, más vale prevenir daños económicos centrándose en situaciones históricas menos conflictivas. Esto queda demostrado en los dos únicos films de habla inglesa anteriores a *That Lady* que utilizan a Felipe II como el tirano cruel que se opone a la Europa democrática y civilizada que representa Isabel de Inglaterra: *Fire Over England* (1937) y *The Sea Hawk* (1940). Por supuesto, ninguno de los dos se exhibió en su momento en España<sup>13</sup>, pero fijémonos en las fechas de producción y entenderemos enseguida que en esos años el mercado español no contaba y había unas motivaciones "de fuerza mayor" que exigían recordar como la reina de la pequeña isla había conseguido sepultar en el mar el orgullo del prepotente monarca español.

*Fire Over England* se rodó en Londres y es un film de espíritu totalmente británico aunque, curiosamente, el director William K. Howard es americano y el productor es el alemán Erich Pommer, en aquel momento exiliado de su país por obra y gracia del *arierparagraph* que prohibía a los judíos trabajar en el cine del Reich. Es muy probable que la situación personal de Pommer influyera en la imagen tan virulenta que el film transmite de España y los españoles, echando mano de todos los tópicos posibles sin el menor intento de rigor histórico: por ejemplo, el presentar a la Inquisición como una especie de Gestapo que detiene y condena a la hoguera a pacíficos marinos mercantes sólo por el hecho de ser ingleses, concretamente al padre del protagonista (Laurence Olivier), que para vengar la infamante muerte de su progenitor se introducirá en la corte de Felipe II en plan "James Bond" para robar los planes de la invasión de Inglaterra en una serie de incidencias que, si en la novela original de A. E. W. Mason (el de *Las cuatro plumas*) funcionaban aceptablemente, en pantalla resultan bastante infantiles e inverosímiles incluso perdonando el hecho de que Don Felipe y todos sus súbditos se expresen en correctísimo inglés. Los medios de producción, aunque no pueden considerarse pobres, no impiden que la escena de la batalla naval quede algo ridícula: los efectos especiales, por ejemplo, son toscos incluso para la época. Si alguien no destaca del reparto es precisamente la pareja protagonista, Olivier y Vivien Leigh, que todavía no estaban en su mejor momento; a cambio, Raymond

---

<sup>13</sup> De todas formas ambos se han visto después en televisión, y *The Sea Hawk* circula en dvd con el título *El halcón del mar*.

Massey domina todas las escenas con su imponente caracterización de Felipe II, desde luego mucho más que la Isabel I de Flora Robson, que por muy apoyada que esté por el guión sufre la maldición de los personajes "buenos", nunca tan atractivos como los "malos".

Creo que es innecesario insistir en que *Fire Over England* no habla de las relaciones hispano-inglesas en el siglo XVI sino de la Europa del siglo XX, donde el Imperio Británico ve amenazada su primacía por los nuevos estados totalitarios, de derechas o izquierdas pero todos ansiosos de expansión territorial, y que muy poco tienen que ver con la España de 1937, sumida en plena guerra civil y ajena a la forma como un film inglés presentaba un pasado imperial que no ofrecía ninguna guía para el presente. Muy superior al contenido es la parte formal, con estilizados decorados de Lazare Meerson y la música de Richard Addinsell, que incluye un electrizante tema marcial para evocar a la Reina Virgen y algunas atmosféricas canciones, en especial la balada "Spanish Lady" y una que se atribuye a Enrique VIII.

El fiasco de la Armada Invencible vuelve a aparecer tres años después en *The Sea Hawk*, una producción de la Warner. Estados Unidos no ha entrado en guerra, pero algunas productoras están demostrando un notable espíritu intervencionista: la excusa es su disconformidad con el nazi-fascismo como enemigo de los derechos humanos, pero en realidad es porque Italia y el Reich hace ya un tiempo que les han prohibido (de forma quizá no explícita, pero eficaz) exhibir sus películas en los territorios bajo su control. Lo curioso de *The Sea Hawk* es que, si bien quiere denunciar el expansionismo nazi, emite su crítica a través de exaltar la Inglaterra isabelina y denigrando a la España de Felipe II; prueba irrefutable del mensaje que se quería plantear es que de la novela de Rafael Sabatini en que se supone basado el guión sólo se conserva el título y la referencia a la piratería, que en el original era la del Mediterráneo y en la película es la de los *Sea Dogs* de la reina inglesa contra el poder español en América. Utilizar a España como "chivo expiatorio" también tiene su explicación, y es que hasta finales de los años cuarenta el franquismo tuvo a la Warner en una "lista negra" que no le permitía distribuir sus películas en España, que sólo podían llegar a través de un importador local, lo mismo que le pasó (durante más tiempo incluso) a la Paramount; a ambas empresas las consideraba el Régimen sospechosas de simpatías "prorrepúblicas".

El protagonista de *The Sea Hawk* es Errol Flynn, entonces estrella indiscutible del cine de aventuras con sus éxitos de *El capitán Blood* (*Captain Blood*, 1935) y *Robín de los bosques* (*Robin Hood*, 1938), y con esta nueva aportación quiere mantener su

imagen de espadachín invencible: el resultado es un magnífico espectáculo cinematográfico, con escenas de acción muy bien coreografiadas y un enfático fondo musical de Korngold, en el que sólo se echa de menos el color y a Olivia de Havilland, "pareja de hecho" (...cinematográfica, ¡eh!) de Flynn que cuando ya estaba en horas bajas vino a España a interpretar a la Princesa de Éboli. Flora Robson da vida de nuevo a la reina Isabel y la dota de un loable sentido del humor y del pragmatismo, admitiendo que si utiliza a los piratas para combatir a España es para ahorrar dinero a sus súbditos. Su pirata favorito es un tal Geoffrey Thorpe, personaje inspirado en Francis Drake (Flynn), que a lo largo de la proyección pondrá en su sitio no sólo a los odiados españoles sino al melifluo canciller Wolfingham (otro personaje inventado) que en realidad era un quintacolumnista del Rey Prudente.

Como pasaba en *Fire Over England*, también aquí el rigor histórico brilla por su ausencia: ahora nos enteramos de que a los piratas capturados en las Indias era el Santo Oficio el organismo que los juzgaba y los condenaba, en este caso no a la hoguera sino a galeras (¡por lo menos, eso suena más lógico!)<sup>14</sup>. A diferencia del film británico, Felipe II tiene una intervención significativa pero mínima en la primera escena, encarnado con siniestra solemnidad por un actor del mudo, Montagu Love. Lo vemos departiendo con sus ministros en un despacho presidido por un gigantesco mapamundi que simboliza el "Imperio donde no se ponía el sol" y manifestando su preocupación por el único obstáculo que se opone a su sed de poder: una pequeña isla al norte, regida por una mujer demoníaca que no duda en utilizar los recursos más rastreros para combatir a España; sus consejeros le recuerdan la necesidad de mantener la paz con Inglaterra hasta que esté preparada la gran Armada que batirá definitivamente su poder. Ya no vuelve a salir en las dos horas de proyección, que por supuesto acabará con el fracaso de su ambicioso proyecto. En 1940, la "batalla de Inglaterra" no había hecho más que empezar y convenía recordar a la población que Hitler tendría el mismo destino que Felipe II<sup>15</sup>.

Una vez acabada la guerra y progresivamente normalizadas las relaciones comerciales con España, Felipe II desaparece del cine angloamericano, aunque eso no quiere decir que se abandonara el desprecio por su figura ni la perspectiva según la que

---

<sup>14</sup> Para no provocar a la censura, la condición eclesiástica del tribunal está obviamente camuflada, pero los jueces llevan unas extrañas capuchas que los asimilarían a los dominicos y el paño que cubre la mesa está decorado con una gran cruz.

<sup>15</sup> En la versión para Inglaterra se incluyó a propósito una arenga belicista de Isabel II que no figuraba en la versión americana. A cambio, en las reediciones del film después de 1945 se suprimieron algunas de las referencias más "coyunturales" para aligerar el contenido y enfatizar la parte "aventurera".

se miraban sus relaciones con Isabel de Inglaterra<sup>16</sup>. Conscientes de que su presencia en las pantallas nunca va a contentar a las autoridades españolas, los productores no se acuerdan de él hasta el proyecto de *That Lady* que ha dado pie a estas consideraciones y en el que los ingleses (a diferencia de los españoles) no ven motivo de ofensa.

## **DOS PELÍCULAS POR EL PRECIO DE UNA**

Volvamos a septiembre de 1953. Sáenz de Heredia redacta una lacrimógena carta a la Junta de Censura suplicándoles que reconsideren su dictámen, pues ya tiene todos los contratos firmados y esto le puede suponer un gravísimo perjuicio económico. La eventual respuesta no se encuentra entre los documentos conservados, pero a cambio hay una carta del embajador español en Londres, Primo de Rivera, muy preocupado por el anuncio del posible rodaje: ahora que la España franquista está intentando mejorar la imagen del país en el extranjero, la perspectiva de un nuevo toque a la Leyenda Negra no le parece nada conveniente, y mucho menos con la colaboración de elementos del cine español. Algo que destaca en los documentos de ese momento es la absoluta ausencia de referencias a la obra literaria de origen, que ya hemos dicho que circulaba en edición española sin que nadie se hubiera quejado. La autora, Kate O'Brien, era una enamorada de España que había pasado largas temporadas en nuestro país antes de la guerra, tanto de turista como trabajando de institutriz en un hogar acomodado de Portugalete. Feminista militante, la O'Brien se asfixiaba en la pacata sociedad irlandesa de la época y buscaba la libertad en España; por eso, la victoria de Franco le disgustó profundamente y siempre mostró su antipatía hacia el nuevo gobierno español, lo cual ha llevado a afirmar que estaba en una de las muchas "listas negras" del franquismo y tenía prohibida su entrada en el país. Sin embargo, un reciente artículo de la experta en literatura irlandesa Marisol Morales<sup>17</sup> desmonta de forma fehaciente esta teoría: no hay ningún documento que demuestre la existencia de un veto ni de la escritora ni de sus obras, de las que se tradujeron varias en los años cuarenta, íntegras o con mínimas modificaciones; si alguna se prohibió explícitamente no fue por antipatía hacia la autora sino por contravenir los códigos morales e ideológicos imperantes en la época, por

---

<sup>16</sup> Algo que ha quedado demostrado bien recientemente en *Elizabeth - La Edad de Oro* (*Elizabeth - The Golden Age*, 2007), donde, en un alarde de... "sutileza", a Felipe II lo interpreta Jordi Mollà caracterizado de Osama Bin Laden, piel oscura y frondosa barba negra incluidas, para que un público ignorante de que Felipe era rubio y con ojos azules recuerde quién es el actual enemigo del "mundo libre".

<sup>17</sup> Marisol Morales, "Banned in Spain? Truths, lies and censorship in Kate O'Brien's novels". *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 32.1 (junio 2010), pp.52-72.

ejemplo *Mary Lavelle* (1936), donde evocaba sus estancias en el País Vasco y que también fue prohibida en Irlanda por "inmoral"<sup>18</sup>. De hecho, los documentos sobre la filmación de *That Lady* dan también la razón a la investigadora española: si realmente la novelista fuera *persona non grata* para el régimen lo más lógico hubiera sido que ni se discutiera la posibilidad de ningún proyecto relacionado con ella, como sucedía con todos los que entonces se señalaban como furibundos antifranquistas.

Indudablemente, Sáenz de Heredia debió mover sus influencias y consiguió proponer a los censores un nuevo guión, por supuesto pactando con la productora británica, ya que las modificaciones iban a ser tantas que muchas escenas se tendrían que duplicar, una para el montaje internacional y otra para el español; ...y no sólo duplicar, sino que incluso se llegaron a escribir escenas nuevas que sólo se montarían en la edición española, obligando a los actores a un trabajo suplementario. Probablemente los ingleses no lo acababan de entender, no sólo porque para ellos la figura de Felipe II no merecía tantos miramientos sino porque ya habían modificado algunos de los puntos "conflictivos" de la novela, por ejemplo: Antonio Pérez pasaba de marido y padre a soltero (*solterón* más bien, dada la edad del actor Gilbert Roland); por muy inverosímil que esto resultara en la España del siglo XVI, al menos se podía presentar su relación amorosa con la princesa de Éboli sin que fuera un adulterio. Por lo que respecta a la protagonista, se la presentaba como madre de un único hijo, de corta edad: en esta modificación hay que ver más una necesidad de cohesión narrativa que de índole moral. El personaje menos modificado era Felipe II, pues en la novela ya estaba presentado de un modo bastante contemporizador, con las debilidades propias de un ser humano que debe controlar un imperio inmenso con problemas por todas partes; su afecto por la princesa lo humaniza todavía más pues es auténtico, y tanto él como Ana sospechan en su fuero interno que si su amor se hubiera consumado la Historia de España hubiera sido distinta, su rey feliz con una reina que le da amor y descendencia. Al igual que en la novela, el guión tampoco echaba mano de los tópicos sobre la Inquisición, inevitables siempre que se habla de la España imperial, ni se caricaturizaba a los eclesiásticos, aunque también en esto los ingleses propusieron ya de entrada una modificación de la realidad histórica: convertir al otro ministro del rey, el Padre Mateo Vázquez, en seglar, y, además, endosarle a él la culpa del asesinato de Escobedo.

---

<sup>18</sup> *Mary Lavelle* fue llevada al cine con no mucha fortuna en 1998 con el título *Pasiones rotas* (*Talk of Angels*), distribuida por Miramax, dirigida por Nick Hamm y con un reparto en que figuraban muchos nombres españoles como Marisa Paredes, Penélope Cruz, Paco Rabal o Ariadna Gil.

Con todas estas concesiones, pues, ¿qué es lo que todavía disgustaba a los censores y había que modificar? Vamos a repasarlo, empezando por enumerar los *dramatis personae*: Ana de Mendoza, princesa de Éboli, viuda del que fuera ministro Rui Gomes da Silva, y a la que para no ser demasiado prolijos llamaremos "Ana"; Antonio Pérez, ministro del rey ("Pérez"); Felipe II ("Felipe"); Juan de Escobedo, secretario de Don Juan de Austria y conspirador contra el rey ("Escobedo"); el cardenal Quiroga, arzobispo de Toledo, amigo y defensor de Ana ("Cardenal"). También para facilitar la comprensión, llamaremos VO a la versión inglesa —de alguna manera la "original"— y VE a la adaptación española.

En la VO, Don Juan de Austria conspira decidida y continuamente contra Felipe desde las conflictivas tierras flamencas. Escobedo llega a Madrid para intrigar a favor de Don Juan, irritando al rey. Felipe da a entender a su ministro Pérez que desea ver muerto a Escobedo; Pérez intenta disuadirlo, pero no lo convence. Al final de una tensa escena, Felipe da un permiso escrito a Pérez para que "proceda" con Escobedo. En la VE, Don Juan no conspira en absoluto, sólo es un joven impetuoso mal aconsejado por el turbio Escobedo; en la conversación entre el rey y Pérez, es éste quien sugiere la posibilidad de eliminar al intrigante. Como hemos señalado un poco más arriba, al final (tanto en la VO como en la VE) se descarga a Felipe de la culpa del asesinato, cuya responsabilidad se adjudica a Mateo Vázquez, presentado como caballero de la Orden de Santiago y no como el religioso que era.

En la VO, al morir Don Juan, Felipe habla de traspasar el cargo de gobernador de Flandes a Pérez, para sacárselo de encima y evitar filtraciones en el caso Escobedo. En la VE no hay apenas referencias a la muerte de Don Juan, y de Pérez se habla de enviarlo de embajador a París. En la VO, el documento comprometedor que guarda Pérez para su salvación es el documento en que el rey le daba carta blanca para liquidar a Escobedo; en la VE son "secretos de estado" sin precisar.

La VO insinúa una relación carnal antigua entre Felipe y Ana, aunque de forma muy ambigua. Las reacciones del rey hacia Ana, claramente identificables como celos, dan a entender que todavía la desea o, por lo menos, le molesta que se acueste con su ministro; en la VE se descarta toda alusión a un posible *affair* entre Ana y Felipe. Aunque en la primera revisión del guión el censor eclesiástico ya señaló que algunas frases se prestaban a confusión, sobre todo en la escena en que Felipe le presenta a Ana, con visible desagrado, las cartas íntimas que Pérez le enviaba, no se cambiaron en primera instancia.

Después de la detención de Ana y Pérez, en la VO hay una escena en que Felipe visita a la princesa en la mazmorra, mostrando su dura, incluso cruel naturaleza; no obstante, en un concesión a la humanización del personaje, al final se ablanda y promete un juicio para Pérez. Para la VE esta situación era inadmisibile pues mostraba no sólo la *maldad* sino también la *debilidad* del rey, por lo que tuvo que sustituirse por una escena absurda en el mismo escenario en que se ve a Ana gimoteando su desgracia y reconociendo su traición y, acto seguido, otra con Felipe y el Cardenal en la que éste ablanda al rey haciendo entrar al hijo de Ana. Se introducen aquí unas veladas amenazas del Cardenal cuando dice "que el Vaticano se puede enfadar por la muerte de la princesa" y Felipe le recuerda que en España manda él y nadie le da órdenes: en esta escena, escrita para estricto consumo español no cuesta mucho entender que quien habla de esta manera no es Felipe II..., ¡sino Franco!

En la VO, Ana entrega su hijo (ya hemos dicho que el guionista sólo le concede uno) a Pérez cuando éste huye hacia Aragón. Ana muere en su cama al oír en las campanas de Pastrana la melodía de la iglesia de la Almudena, señal de que su amante se ha salvado. De todo esto no quedó casi nada en la VE (sólo la huida de Pérez con el niño) y se tuvo que filmar exnovo una escena en la que Pérez le dice al pequeño que, como con él nunca será un hombre de provecho, por su propio bien pronto vendrá el Cardenal a buscarlo para devolverlo a su casa. La muerte de Ana no se ve, y sólo nos enteramos cuando en la última escena el Cardenal acude al Escorial a comunicárselo al rey.

Este guión "expurgado" es presentado a censura el 18 de diciembre de 1953. Entre los documentos conservados aparecen comentarios aprobatorios de Manuel Fernández Álvarez, profesor colaborador del CSIC y de Cayetano Alcázar, catedrático de Historia Moderna y del CSIC, aunque éste se queja de "errores de ambientación". El guión se aprueba el 13 de enero del año siguiente con algunas observaciones, básicamente del P. Juan Fernández. El 13 de mayo se presenta la solicitud de rodaje, con el título *Aquella señora*, que se concede sin problemas cinco días más tarde. En el contrato se detalla el presupuesto y el equipo técnico-artístico, aunque algunos datos no coinciden con los del producto final: por ejemplo, se dice que el papel de Felipe II lo iba a hacer Robert Donat y el de Escobedo Enrique Guitart y al final fueron Paul Scofield — actor teatral, debutante en el cine— y Pepe Nieto. La pareja protagonista corre a cargo de Olivia de Havilland y Gilbert Roland, y entre los secundarios sólo destacan la muy veterana Françoise Rosay (Bernardina, la fiel sirvienta de la princesa) y el siempre



correcto Dennis Price como Vázquez; en un pequeño papel de oficial aparece Christopher Lee, al que por sus rasgos considerados poco "británicos" siempre se le ponía a hacer de meridional. No se hace ninguna referencia a algo que entonces era muy frecuente pero que se hacía un poco de "tapadillo": algunos personajes utilizan un actor diferente para la versión española. En este caso, el primo de Ana, don Íñigo de Mendoza, tiene en la VO los rasgos algo siniestros del escocés Anthony Dawson y en la VE los más anodinos de Adriano Domínguez, que además lleva un traje mucho más alegre que su equivalente británico; el criado de Pérez, que en la VO es Peter Illing (oscuro actor secundario de origen vienés exiliado en Londres, que durante la guerra traducía al alemán los discursos radiofónicos de Churchill), en la VE es el ubicuo Fernando Sancho, todavía no convertido en uno de los iconos del *spaghetti western*. Como director de la versión española se responsabiliza a Tíbor Reves, un polifacético personaje de nuestro cine, ex-falangista, que hablaba perfectamente seis idiomas y que en su larga carrera estuvo más vinculado a la producción y el doblaje que a la dirección<sup>19</sup>; el cargo de "director adjunto" en las coproducciones era habitualmente una simple tapadera, pero esta vez se intuye que el sueldo (declarado: 250.000 pts) se lo va a ganar...

Lo que queda claro en este documento es que la aportación española se limitará al rodaje en exteriores, sobre todo la secuencia de la corrida a caballo, donde participarán los rejoneadores Ángel Peralta y Bernardino Landete; se informa de la compra de ocho toros bravos por 99.000 pts y que por la venta de la carne se podrán recuperar unas 20.000. Hay dos cargos presupuestados, los del músico Ernesto Halffter y el escenógrafo Ramiro Gómez, que no tienen confirmación en la versión extranjera, donde sus funciones se atribuyen a John Addison y Alfred Junge. Por lo que respecta a Gómez sólo puedo decir que su nombre, con su sueldo —50.000 pts—, figura en toda la documentación española e incluso consta su desplazamiento al rodaje de interiores, que tuvo lugar en los MGM Studios de Elstree<sup>20</sup>, pero cuál fue su exacta participación es uno de esos típicos "misterios de las coproducciones" casi imposibles de resolver. Lo cierto es que Junge era el *designer* "oficial" de las producciones MGM rodadas en sus

---

<sup>19</sup> Durante mucho tiempo fue el autor de los crucigramas de *El País* (y del *revoltigrama*, variedad inventada por él), con el seudónimo "Peko"; murió en Madrid el 12 de enero de 2005, con 89 años. Necrológica en *El País*, 14 de enero 2005.

<sup>20</sup> En la portada de la versión española se mencionan los estudios Ballesteros de Madrid, pero allí no se rodó nada; sólo aportaron el atrezzo para la escena de la corrida. El revelado de la película impresionada en España también se hacía en Inglaterra (Denham), por lo que se tenía que pedir el pertinente permiso de exportación.

estudios del Reino Unido, por lo que tampoco se puede asegurar que no se pusiera su nombre por mera cláusula contractual, como pasaba con Cedric Gibbons en los estudios MGM de Hollywood. El caso de Halffter lo tengo más claro después de haber visionado las dos copias y comprobado que, si bien los temas principales son de Addison, la banda sonora de la VE es diferente en muchos aspectos, con arreglos de guitarra que no se escuchan en la VO e incluso música adicional. El figurinista Mariano Andreu es reconocido como tal en las dos versiones, pero hay que aclarar que, si bien nacido en Barcelona en 1888, Andreu desarrolló toda su carrera artística —básicamente diseñador teatral e ilustrador de libros— fuera de España, sobre todo en Londres, donde colaboró con luminarias de la escena local como John Gielgud o Alec Guinness; en el contrato su sueldo parece correr a cargo de la parte española, aunque cabe una razonable duda.

A final de año la película ya está acabada en sus dos versiones. A los cambios de guión ya reseñados se añaden algunas diferencias de las que cuesta un poco encontrar los motivos. La más llamativa es una secuencia que sólo figura en la VE en la que unos sicarios a las órdenes de Don Íñigo atacan a Pérez cuando pasea por el campo con Ana; se trata de una escena de acción, de cierta complejidad a nivel de dirección y sin claro significado ideológico, de la cual pueden verse en el montaje inglés unos breves planos en un contexto totalmente diferente: quizá estaba previsto incluirla y se descartó en un último momento. De hecho, el montaje no es igual en ambas versiones, independientemente de las objeciones censorias: por ejemplo, la fundamental escena en que Felipe habla con Pérez de la muerte de Escobedo aparece en la VO aproximadamente a los diez minutos de proyección y en la VE casi a la media hora, y también hay secuencias que tienen más metraje en la VE sin otra explicación que la estilística. En las portadas hay una serie de diferencias importantes: aparte de eliminar a todos los elementos españoles del equipo técnico, en la VO la única productora que consta acreditada es Atalanta (y la distribuidora 20th Century-Fox), al contrario que en la VE donde se presenta como "coproducción hispano-inglesa Atalanta-Chapalo"; la única explicación a esto quizá sea que, al no existir un convenio oficial de colaboración cinematográfica entre España y el Reino Unido, el país de aportación mayoritaria (en este caso la empresa española apenas aportaba un 10% del presupuesto) no consideraba al otro como un auténtico copartícipe<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ocurre lo mismo con otro film de 1955, *Contrabando / Contraband Spain*, que en España se presentó como coproducción de Balcázar de Barcelona y una poco conocida empresa británica, Diadem, pero en la versión inglesa no se hace ninguna referencia a la aportación española.

En enero de 1955 Chapalo Films presenta su versión a censura, con el título definitivo de *La princesa de Éboli*. No he podido localizar en el AGA los informes originales, pero a cambio se conserva un enigmático documento sobre unas alteraciones que se han indicado: "Por orden del Sr Director General de Cinematografía y Teatro no se incluyen en la presente acta las supresiones señaladas por el vocal eclesiástico [...suplente, P. Manuel Villares]". Por lo que parece, ya en la censura del guión se habían hecho unas observaciones a determinados diálogos que, por motivos difíciles de esclarecer (mal entendimiento, descuido...), no fueron tenidos en consideración al hacer el doblaje español.

Esas supresiones *que no se deben incluir en el acta* afectan básicamente a tres escenas: una en que Ana le explicaba a Pérez su relación juvenil con Felipe y daba a entender que realmente había habido una atracción entre los dos, aunque no consumada; la ya citada de las cartas, en la que el censor detectaba sin excesivo esfuerzo los celos de Felipe al conocer las intimidades de su ministro con Ana, y la del final cuando el Cardenal viene al Escorial a informarle de la muerte de la princesa. Hubo que proceder, pues, a una completa resincronización de los diálogos. En la primera Ana debía dejar bien claro que nunca existió el más mínimo contacto carnal entre ella y Felipe, y que cuando el rey arregló su matrimonio con Rui Gomes fue exclusivamente para "unir dos linajes fieles", alejando así cualquier propósito..., digamos, "poco limpio". En la de las cartas se modificó enteramente el motivo del disgusto del rey: no era la rabia de ver a una mujer que amaba en brazos de otro hombre sino comprobar como la que consideraba una fiel amiga se había entregado a alguien que le había sido desleal. Y en la escena final, donde Felipe quedaba corroído para siempre por los remordimientos al enterarse de la muerte de Ana, en el doblaje se sustituyeron las frases que ponían de relieve la debilidad del rey y su sentimiento de culpa por otras sin el menor sentido, por ejemplo en la que cierra el film después de que el Cardenal le transmita la despedida de la princesa. En el primer doblaje, tomado casi literalmente del original, dice Felipe: "Me dais un gran consuelo y una gran lección también. Rogad mucho por ella y por mí, Eminencia... Porque pueda soportar el peso de estos años... ¡de estos interminables años!". En la versión "corregida" quedaba de esta manera: "Me dais una triste noticia. Desgraciada mujer; triste ha sido su destino. Rogad mucho por ella, Eminencia, para que Dios la perdone en su bondad infinita". Es decir, que Felipe no podía mostrar el menor arrepentimiento ni sentirse culpable de nada: a la única que tenía que perdonar Dios, si es que le parecía oportuno, era a la princesa.

La obligación de sincronizar de nuevo esas escenas (con el subsiguiente *mixage* que se tenía que hacer en Londres) supuso un quebranto económico para Chapalo, que por lo que se desprende de algunos documentos sueltos no había llevado la gestión económica del rodaje con demasiada eficacia, provocando incluso el enfado de sus socios extranjeros. De todos modos, Sáenz de Heredia no se amilanó y el 17 de marzo presentó un recurso al Sindicato Nacional del Espectáculo para que le aumentaran el "presupuesto estimado" ya que se había tenido que gastar 350.000 pts más para retocar los diálogos según la imposición de la censura. Se lo aceptan el 21 del mismo mes.

### **BORRASCA DIPLOMÁTICA**

El 2 de febrero de 1955 se hace un pase privado a los historiadores que ya habían dado su opinión cuando se presentó el guión y le dan el visto bueno. El 11 del mismo mes se la clasifica en "Primera A" y se autoriza su exhibición. Pero en este momento, por mecanismos que no quedan reflejados en ningún papel pero que podían ser perfectamente testimonios del personal que había participado en el rodaje<sup>22</sup>, en la Dirección General de Cinematografía empiezan a ponerse nerviosos porque sospechan que la versión para el extranjero no tiene nada que ver con la que tan primorosamente ha edulcorado la censura nacional. Muestra de ello es la carta, fechada 15 de febrero y firmada por José Luis Villar Palasí, secretario técnico del Ministerio de Información y Turismo (no por el Director General, que era Joaquín Argamasilla), al agregado cultural en Londres Luis López Ballesteros, de la que extractamos los párrafos más significativos.

Tras avisar de que la película está todavía "pendiente del dictamen de censura" (lo cierto es que la documentación anterior indica que en esa fecha se acababa de autorizar, por lo que esa expresión debe tomarse como un *pentimento*), entra en materia: "Teniendo noticias esta Dirección General de que de la citada coproducción se han hecho dos versiones (...) le interesa conocer exactamente si ambas versiones difieren entre sí y en este caso en qué consisten las diferencias, particularmente si las mismas se refieren al tratamiento argumental e histórico de los hechos y personajes que figuran en la obra (...). No he de aclararle a Vd que las razones que mueven a esta Dirección General a conocer los indicados datos tienen su origen en el temor de que la versión

---

<sup>22</sup> La mayor parte de actores y técnicos del cine español de la época eran de una total fidelidad al régimen, unos por sentirlo y otros por conveniencia, aparte de la obligatoria presencia del "inspector de rodaje" que informaba de los posibles incidentes laborales, sobre todo si algún trabajador hacía comentarios "inconvenientes".

inglesa de la película que nos ocupa haya sido realizada desviándose o adulterando, acaso de forma inadmisible, los citados hechos o personajes históricos, lo que podría dar lugar a que por este ministerio se presentaran las oportunas reclamaciones y se adoptaran las medidas pertinentes (...) . En consecuencia a lo anteriormente expuesto ruego a Vd encarecidamente que a través de los medios que tenga a su alcance procure informarse sobre los extremos expuestos, incluso si ello fuera posible procediendo al visionado de la versión inglesa de dicha película y comunicando después a esta Dirección General en cuanto atañe a la figura de Felipe II (...); [los incidentes de la trama] deben diferir sustancialmente de lo que mantiene la vieja y desacreditada Leyenda Negra."

Antes hemos comentado que la práctica de la "doble versión" en el sentido de hacer dos películas casi diferentes se inaugura en 1951 con *El sueño de Andalucía* y perdurará durante los siguientes veinte años. Lo que nunca he tenido claro es si la administración era consciente de la trapisonda. ¿El productor español engañaba a los responsables de cinematografía del franquismo, o se pactaba el "apaño"? Aunque cuesta creer (sobre todo en un régimen más bien policial, con unos buenos servicios de información) que los censores, el Sr. Director General e incluso el Excmo. Sr. Ministro, estuvieran en la inopia más absoluta, algunos ejemplos aislados sugieren que realmente era así, y uno de ellos es el que nos ocupa. La documentación conservada, en especial la correspondencia entre la Dirección General de Cinematografía y la embajada española en Londres refleja una consternante dificultad de acceso a fuentes primarias. En la carta citada les encarecen que vean la versión inglesa y comprueben si es distinta a la española: pues bien, el Sr López Ballesteros es totalmente incapaz "con los medios a su alcance" de conseguir un pase privado de la película, que no verá hasta el día del estreno oficial (al que se invita cortesmente al embajador español, como explicaremos luego) y, aunque la hubiera podido ver, dudo mucho que pudiera compararla con la versión española, ¡de la que en ningún momento hay constancia de que los de Madrid le faciliten un visionado! Como complemento a este alarmado mensaje de Villar Palasí, en el AGA se encuentra un telegrama sin fecha (pero datable en más o menos la misma de la carta anterior) con la siguiente notificación: "queda suspendido el visado favorable de la película hispano-inglesa *La princesa de Éboli*" (...) "hasta nuevas instrucciones suspenderá la exhibición de la misma en territorio nacional" (...) firmado el Director General (p/d).

Dos días después sucede algo que pone los pelos de punta al Ministerio. Varios periódicos británicos —con especial énfasis los escoceses— denuncian que Franco en persona ha prohibido la película contra el parecer de los censores, "que la habían aprobado 8 a 2" (*sic*). No vamos a decir que la noticia apareciera en primera plana, pero sí de forma bastante destacada en *Daily Express*, *Evening News*, *The Evening Standard*, *Scotsman* y *Glasgow Herald*. "Franco bans *That Lady!*" rezan los titulares y, un poco más abajo, declaran con fingida ingenuidad: "no explanation of the ban". En Hollywood, el popular *Variety* repite la misma historia en su número del 23 de febrero: los censores dieron el visto bueno pero Franco la prohibió sin dar explicaciones, aunque el columnista hace algunas aportaciones de cosecha propia: "It's thought possible that political angles involving the monarchy may have influenced Franco's decision. Costuming, and the theme of the story also may have played a part". En realidad todo esto son divagaciones, pues la prensa cinematográfica americana no tenía la más remota idea de como funcionaban las cosas en España, algo que queda bien demostrado con lo que comentó el *Hollywood Reporter* cuando al final tuvo lugar el estreno en Madrid: "the Spanish audience shouted disapproval of the cuts made by the censors before permitting exhibition". ¿El público de la Gran Vía protestando los cortes a una película, en 1955? Luego veremos que este comentario tenía una base, pero más de tipo "técnico" que ideológico.

No nos adelantemos. Todavía no está autorizada la película, pero la situación en el Ministerio empieza a ser tensa. La España franquista quiere dar imagen de país libre y abierto, y que la prensa extranjera presente a Franco como un nuevo inquisidor que tanto le da llevar a la hoguera libros y personas como películas (se había llegado a decir que quería quemar el negativo y todas las copias) no es lo más deseable en ese momento. Por lo tanto, hay que contraatacar y demostrar la liberalidad de la censura española dando de forma inequívoca el *nihil obstat* a *La princesa de Éboli* y estrenándola lo antes posible. De todos modos, alguien tiene que pagar el desaguisado y ese alguien es Argamasilla, el Director General, cuyo cese aparece en los diarios en letra pequeña el 25 de febrero. El primero de marzo se autoriza oficialmente la película, con la calificación "mayores de 16 años".

De todos modos, y sin ánimo de exculpar al *Caudillo* de excesos represivos (algo en lo que ya se había ganado una inmejorable reputación), la hojas de censura que se conservan no confirman que fuera el principal responsable de esa rabieta censoria de última hora. Hay un papel escrito a mano con aquellas modificaciones de diálogos que

hemos comentado antes (dirigidas básicamente a "sanear" las relaciones entre Felipe y la princesa) invocadas por el vocal eclesiástico; la firma parece la de Alfredo Tírmans, secretario de la Junta, que en la hoja de censura definitiva hace la siguiente valoración (las cursivas son mías): "Visionada la película (...) y comprobando que se han hecho las alteraciones señaladas y que se recogen en el informe del secretario, teniendo en cuenta que las indicadas modificaciones se han realizado con nuevo doblaje y sincronización de las frases señaladas, *los certificados de censura deberán ser expedidos sin hacer constar en ellos supresión o modificación alguna*, dado que todas las copias responderán a la versión definitiva visionada por esta Junta". Los informes de los vocales no son en general muy entusiastas; se adivina una actitud de resignación para evitar "males mayores" y, muy especialmente, el temor de que la versión que se vea en el extranjero no sea la misma que han autorizado. Veamos lo que dice el P. Juan Fernández, por ejemplo: "Habiendo sido vista por el vocal eclesiástico suplente cuatro veces y habiendo sido autorizada por él, en la sesión de hoy [la del 1 de marzo] nos hemos limitado a comprobar si se habían hecho las modificaciones decretadas en sesiones anteriores. La junta se ha encontrado este problema y con el fin de no causar perjuicios, aunque la película no le agrada, ha procurado dulcificarla para que en el aspecto político e histórico no ofrezcan [*sic*] inconvenientes graves. *Ha de procurarse que la versión inglesa sea adaptada estrictamente a la española*". Los otros vocales inciden en lo mismo: "deberían tomarse las garantías necesarias para que la versión inglesa se atenga *extrictamente* [*sic*] a estas observaciones" (Rafael Casenave); "que las versiones extranjeras sean una equivalencia lo más fiel posible del [ilegible, quizá *texto*] castellano autorizado hoy" (Mariano Daranas); "requerimos a la Dirección que adopte medidas para que la versión extranjera se ajuste estrictamente a la que hemos aprobado con cortes" (Pedro Mourlane Michelena). Es casi conmovedor el convencimiento de los censores de que la 20th Century-Fox fuera a plegarse a sus designios y remontar toda la versión internacional para darles gusto...; ventajas del aislamiento político y mental, sin duda.

El 5 de marzo se estrena *La princesa de Éboli* en Madrid, en el Palacio de la Música, distribuida no por Hispano Fox-Film sino por Orbi, una empresa menor propiedad también de los Sáenz de Heredia; la publicidad la promociona como la "primera película española en CinemaScope". Puede considerarse el estreno mundial, ...aunque el montaje que se presenta no se va a ver en ningún otro país. Un nuevo susto está por llegar, pero de momento en el Ministerio se consideran satisfechos de cómo han

resuelto la "crisis": han demostrado al mundo que en España hay libertad de expresión y la censura cinematográfica es de una tolerancia que para sí quisieran muchos de esos países que se llaman "demócratas". Sobre la acogida del público no tenemos información de primera mano ya que en aquella época no existían registros fiables de espectadores ni de recaudación, pero sospecho que no dejó mucha huella<sup>23</sup>. Aunque no es intención de este texto hacer una valoración crítica del film, su visionado en la actualidad no es especialmente estimulante: al haber podado el escaso nivel de intriga que la narrativa original ofrecía, la mayoría de las apariciones del rey se hacen prácticamente ininteligibles y lo único que se le ocurre al espectador que no está al corriente de las manipulaciones que ha sufrido el guión es que, para decir un puñado de frases banales y abstrusas, ¿qué sentido tiene su presencia, pues no añade nada a la historia? Valga aquí la puntualización de que la versión original tampoco es un alarde en ningún campo, especialmente de puesta en escena: el director Terence Young siempre fue un artesano mediocre que tuvo la suerte de encontrarse con la franquicia "James Bond" que le permitió pasar a la categoría "cineasta cotizado" durante un breve tiempo. En *That Lady* se añade como factor negativo aquella rigidez de composición visual que era moneda corriente en las primeras películas en CinemaScope, escasamente apropiada para hacer más dinámico un relato carente de chispa.

La crítica no la deja mal pero se limita a comentarios corteses e inespecíficos de los que la única conclusión a sacar es que se habían aburrido mortalmente. Todos alaban la dignidad con que se presenta a Felipe II, sin dar ninguna pista sobre el asunto de la "doble versión". El crítico de ABC, "Donald", relata como apéndice a su reseña un extraño incidente acaecido durante la sesión: "(...) mientras se proyectaba el segundo rollo, [la película] sufrió una desincronización que, momentáneamente, produjo el desconcierto de los espectadores. Para que éstos pudiesen apreciar íntegramente la cinta, se suspendió el espectáculo unos minutos y se proyectó, desde su comienzo, una nueva copia. Al terminar, *La princesa de Éboli* fue premiada con calurosos aplausos de los asistentes al estreno." Esto podría explicar aquellas "protestas" de la prensa americana a que antes hemos aludido y que irían dirigidas más al proyccionista que a los

---

<sup>23</sup> Los datos que presenta la página web del Ministerio de Cultura sobre explotación de films anteriores al control de taquilla son totalmente inverosímiles y no entiendo para qué los ponen a no ser que quieran despistar a los historiadores ingenuos. Cito como simple curiosidad los de *La princesa de Éboli*: 10.327 espectadores con una recaudación de 9.891,81 € [¿"traducidos" de pesetas? ¿con factor de corrección?]. En el Palacio de la Música permaneció en cartel hasta el 28 de marzo.



censores... aunque no se descarta que esa misteriosa "asincronía" tuviera algo que ver con algún fallo técnico en los doblajes de última hora.

Y ya que hablamos de la crítica, el único que realmente va a poner el dedo en la llaga es el siempre incisivo Juan Antonio Bardem desde las páginas de *Objetivo*, aquella revista del Cineclub Universitario de Salamanca símbolo de la cinefilia beligerante contra Franco y en la que colaboraban muchos comunistas clandestinos. En uno de sus últimos números aparecidos<sup>24</sup>, escribe el autor de *Muerte de un ciclista*: " (...) ¿dónde está la leyenda negra? En el film que se exhibe en los circuitos comerciales no aparece por ningún lado. En el tema original, sí. (...) Para mí, hay el dato fundamental de *That Lady*, pieza teatral<sup>25</sup> y *La princesa de Éboli* película. En la película no hay leyenda negra. Se puede jurar. En la película no hay nada. Quiero decir que la película es, para mí, absolutamente incomprensible. Puedo asegurar que lo que se dice tiene una relación confusa o remota con lo que se hace y que en sí el contenido verbal del film es incomprensible. ¿Tal vez culpa del doblaje? No. Seguramente, gracias a él." Tras estas certeras observaciones, Bardem se explaya con las "maravillas" del doblaje citando algunas *causes célèbres* y remata: "si hemos conseguido transformar, gracias al doblaje, los adulterios en incestos, no es nada difícil que un diálogo concreto lo podamos transformar en un lenguaje abstracto sin ninguna relación con la escena en que se pronuncia".

A las jerarquías del cine franquista no les gustan demasiado las quisquillosas observaciones de Bardem pero tampoco les quitan el sueño, pues aparecían en una revista "para intelectuales" que no leía nadie y que no va a tardar nada en ser clausurada (concretamente en octubre de ese mismo 1955). Una vez estrenada *La princesa de Éboli*, parecen respirar aliviados y hasta confían en que la versión extranjera será como la que han aprobado ellos; no obstante, encomiendan a López Ballesteros en Londres que esté al corriente de lo que pase con la película allí. Unos días más tarde, concretamente el 14 de marzo, nuestro probo funcionario (¡que a estas alturas todavía no ha conseguido ver ni la versión inglesa ni la española!) abre los periódicos del día y se encuentra con los anuncios del inminente estreno de *That Lady*. Sus ojos no dan

---

<sup>24</sup> Concretamente el número 5, mayo 1955, pp. 35-37. Sobre las críticas de Bardem publicadas en *Objetivo*, véase el documentado estudio de José Francisco Cerón *El cine de Juan Antonio Bardem* (Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998) pp. 49-59.

<sup>25</sup> Aquí Bardem se líía un poco, pero no tanto como parecería ser. Hemos dicho que *That Lady* era una novela, pero en 1949 se estrenó en Broadway una adaptación teatral que quizá sirviera de base para el guión de la película. No he podido consultar el texto de esta versión escénica, que no parece haber tenido mucho éxito.

crédito a la frase publicitaria que ha escogido la Fox: "If you lived in Madrid – you would not be allowed to see *That Lady*. You can enjoy the complete version at the Carlton Theatre from tomorrow". O sea, que todo el esfuerzo de estrenarla en España antes que en ningún sitio no han servido de nada, pues en el extranjero la promocionan como "la película que no podrás ver en Madrid". De nuevo, frenética campaña para negar la infundada afirmación: se convoca al productor británico, Mr Hepner, el cual se deshace en excusas echándole la culpa a la Fox, que sospechando que la película no va precisamente a arrasar en taquilla está buscando reclamos publicitarios. En una carta fechada 17 de marzo, dirigida al Subsecretario de Información y Turismo con el membrete "reservado", López Ballesteros se muestra muy preocupado por todo lo sucedido con la dichosa película, que considera muy lesivo para la imagen de tolerancia y amplitud de miras que el gobierno de España quiere dar; en un alarde de ingenuidad, al comentar la recepción de la película en Londres, da por hecho que la versión española no es muy diferente a la inglesa y que la imagen que de Felipe II se da al público extranjero es respetuosa y digna. Para el estreno inglés (anunciado como "World Premiere") se tuvo el detalle de invitar a los miembros de la Embajada española, y Ballesteros envía unos recortes de prensa entre los que se ve una foto de Olivia de Havilland con su jefe, "H.E. Primo de Rivera".

Afortunadamente para todos los implicados en el *affair*, *That Lady* tampoco tuvo en su versión primigenia el menor éxito de público ni de crítica y, aunque se distribuyó en todo el mundo, desapareció enseguida de las carteleras<sup>26</sup>. Una de las últimas constancias en los papeles del Ministerio (20 de abril) es la previsible denegación de la categoría "Interés Nacional" que reclamaba la productora española.

La película cayó en el olvido, pero a medida que el cine español se hizo menos oficialista y los críticos e historiadores comenzaron a interesarse por la censura y demás mecanismos de control ideológico, la conflictiva "coproducción hispanoinglesa" volvió a la palestra, aunque con el handicap de que en aquel momento era imposible comparar las dos versiones o acceder a la documentación oficial. Por supuesto, los intentos de clarificar la intriga chocaban con la profunda amnesia de las partes implicadas. Desde luego, Sáenz de Heredia se hacía el despistado con un aplomo digno de mejores empeños (los subrayados son míos): "Inglaterra quería hacer *La princesa de Éboli* en

---

<sup>26</sup> En Francia se estrenó el 11 de abril (con el título español, *La Princesse d'Éboli*), en Estados Unidos el 11 de mayo. En la temporada siguiente se vio en Italia (*La principessa di Mendoza*) y en la RFA (*Die Dame des Königs*).

colaboración con Chapalo. Yo me negué porque el tema de Felipe II era muy vidrioso en España, y ni siquiera los historiadores se habían puesto de acuerdo. Pero los ingleses insistieron (...) Se presentó el guión a censura y fue prohibido: *a mi juicio, muy bien prohibido*. Hicieron unos arreglos pero enseguida me di cuenta que pretendían hacer una doble versión, una para España y otra *para el mundo*"<sup>27</sup>. Es decir: le parecía perfecto que la censura le prohibiera una película que él había propuesto, y si al final la hizo fue "obligado por los ingleses"...

El caso de *That Lady / La princesa de Éboli* va más allá de que se hicieran dos versiones, una "para el mundo" (Don José Luis *dixit*) y otra para esa gente tan rara, los españoles. Nos ofrece una pintoresca, incluso divertida, imagen de las filias y fobias culturales del franquismo y de su nula capacidad para influir en la opinión pública más allá de los Pirineos: un sistema político despreciado por toda Europa pero que se sentía perfectamente legitimado para imponer su ley dentro de su jurisdicción y que, en definitiva, consiguió lo que se proponía y dejó un testamento todavía vigente. Pero no sólo eso: también nos recuerda que una película —¡no sólo ésta!— no es una obra de arte única e irrepetible sino que puede someterse a diversas interpretaciones debido a su intrínseca condición estructural, compuesta de imágenes y sonidos de procedencia variada: el fotograma tiene dos caras pero, por retórico que parezca, aparte de inversas pueden ser totalmente distintas.

### EPÍLOGO: LA MALDICIÓN DE DOÑA ANA

Felipe II siguió estando relegado a pequeños papeles, no como alusión directa a la Leyenda Negra pero tampoco de forma especialmente simpática. Ni siquiera el cine español se mostró muy solidario, empezando por la desvaída composición juvenil de Adolfo Marsillach en *Jeromín* (1953) hasta las reincidentes aportaciones de Fernando Rey en *El alcalde de Zalamea* (1954), *El Greco* (1966, coproducción italofrancesa rodada en España con la anuencia de D. Manuel Fraga Iribarne y estreno mundial en Toledo) y *Cervantes* (1967), aunque nuestro internacional actor siempre insistió en que le era un personaje especialmente desagradable y procuraba que ello se notara en la pantalla<sup>28</sup>. De Doña Ana de Mendoza nunca más se supo hasta que, ya entrado el siglo XXI, hizo una reaparición por partida doble, en cine y televisión. La primera fue una

---

<sup>27</sup> Entrevista con Sáenz de Heredia publicada en *El cine español en el banquillo* de Antonio Castro (Valencia: Fernando Torres Editor, 1974), p. 375.

<sup>28</sup> José Luis Guarner, *Fernando Rey* (Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, s/d [1986]), pp. 41 y 63.

producción de ciertas pretensiones, hablada en inglés y con un planteamiento de *thriller* que buscaba la comercialidad: *La conjura de El Escorial* (*The El Escorial Conspiracy*, 2008), dirigida por Antonio del Real. La recreación de época es decente, pero la supina banalidad del guión, que parece escrito por alumnos aventajados de enseñanza secundaria, y el tono casi de comedia que adoptan todos los intérpretes le dan un aspecto de parodia involuntaria, con escenas tan ridículas como la de Doña Ana desnudándose delante de los alguaciles que vienen a detenerla y en la que Julia Ormond recurrió a una "doble de cuerpo" ya que había pasado cierto tiempo desde su destapado debut en *El niño de Mácon* (*The Baby of Mâcon*, 1993). Eso sí, el enfoque histórico es totalmente ortodoxo y sólo medianamente crítico con Felipe II (interpretado por Juanjo Puigcorbé), al que le hacen dudar de su hermanastro pero reconoce su error cuando aquel muere en Flandes; Antonio Pérez (Jason Isaacs) es un bergante sin remisión y Mateo Vázquez (Jordi Mollà) es un clérigo detectivesco y espadachín.

Recientemente, Antena 3 ha estrenado una miniserie en dos capítulos con el título *La princesa de Éboli* (2010), aprovechando el tirón comercial de Belén Rueda, que interpreta el *rôle-titre*. En el guión de María Jaén la historia está vista desde una perspectiva exclusivamente feminista (la directora también es una mujer: Belén Macías, de currículum exclusivamente televisivo) según la cual todos los personajes femeninos de la trama son unas sufridas víctimas del egoísmo y la crueldad de los hombres, pecados todos ellos sintetizados en un Felipe II más odioso que nunca, magníficamente compuesto por el siempre inquietante Eduard Fernández. El único varón que se salva es Antonio Pérez (que tiene los rasgos de galán de telenovela de Hugo Silva), ya que trata con igual sensibilidad y "mano izquierda" tanto a su mujer como a su amante. Esta óptica hace caer con frecuencia a la narración en anacronismos que no se encontraban en, por ejemplo, la novela de Kate O'Brien que ha desencadenado este texto y que no parece haber sido consultada ni para buscar ideas: la forma tan libre como Doña Ana se plantea el sexo, incluso con toques de *dominatrix* en sus relaciones con Pérez, es difícil de ubicar en el ambiente moral de la España del siglo XVI, con el agravante de que Belén Rueda se encuentra mucho más cómoda sufriendo que disfrutando (...¡como actriz, por supuesto!), y por eso está mejor en la segunda parte, cuando las cosas empiezan a ir mal dadas. Para dejar lo peor posible al Rey Prudente se tergiversan los personajes de la reina Ana (otra cara televisiva, Michelle Jenner), que sólo desea morir de parto para librarse de su maltratador marido, y de la pintora Sofonisba Anguissola (Natalie Peña), que aquí se presenta como confidente de la reina y de Doña Ana, a la

que pinta desnuda desafiando la autoridad real. No hay ninguna constancia de que Don Felipe se portara mal con sus mujeres, más bien al contrario, ni siquiera de que Ana de Austria muriera a consecuencia del parto de su última hija. En cuanto a lo de que tuviera como pintor de cámara a una mujer<sup>29</sup>, creo que nadie puede decir que fuera cosa frecuente en aquellos tiempos, por lo que no vemos necesidad de añadir a sus muchos sambenitos el de machista; además, siempre fue muy generoso con Sofonisba, llegando a arreglarle un matrimonio con el noble Francisco de Moncada, e incluso a pagarle de su bolsillo la dote (curiosamente, una estrategia muy similar a la seguida con la de Éboli, aunque en este caso no dio pie a ningún cotilleo...). De todos modos, no podemos exigir mucho rigor histórico a esta incursión de Ana de Mendoza en la pequeña pantalla si desde su primera aparición nos la muestran con el parche en el ojo izquierdo<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Después de muchos años de atribuirlo a Sánchez Coello, por fin se ha reconocido que fue Sofonisba la autora del retrato más famoso de Felipe II. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas* (Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996), p. 7.

<sup>30</sup> Como informó a la prensa la propia Belén Rueda, tan flagrante contradicción con el conocido cuadro de Sánchez Coello vino obligado por el hecho de que ve muy mal con el ojo izquierdo, y si le tapaban el otro tenía grandes dificultades para moverse por el escenario.